

現代の文学教育における言葉の強度
—村上春樹・小川洋子・宮澤賢治作品を中心として—

キーワード：始まりの瞬間、語り論、物語の節合

北海道大学大学院教授 中村三春

(内容)

はじめに

第一部 虚構の理論とテキストの理論

〈1〉根元的虚構と虚構

〈2〉〈係争中の主体〉

〈3〉〈無限の記号過程〉

第二部 物語と〈トランジット〉

〈4〉物語と媒介性

〈5〉小川・宮澤・村上の〈トランジット〉

〈6〉未完成なものへの価値

はじめに

日本近代文学の教材内容としての文学をどのように見るかということで、皆さんのお役に立てればと思ひまして、ちょっとお話をさせていただきます。一時間半くらい喋らせていただきますので、どうかご辛抱ください。座ってお話をします。

およそ一九九〇年代の半ば以来、日本近代文学の研究の前線では、作品そのものの分析や評価は二の次として、作家や作品を取り巻く社会情勢や、それらの引き起こした受容や影響の事情をもって文芸研究に代える方法が全盛を極めてきました。たとえば、志賀直哉の『暗夜行路』を論じる際に、『暗夜行路』という作品については一切論じない。『暗夜行路』が、人にどのように読まれたのか、いかなる影響を与えたかということの研究する、これがこの二三十年の傾向です。しかし、この場合何が資料になるかということ、新聞・雑誌・書籍等の文献です。ある作品を論ずる際に歴大な文献を参照しなければならないというのでは、小・中・高にわたる国語の授業の中で、教科書のみを用いた学習指導に文芸研究の成果を反映することは大変難しいことになってしまいます。

私はこれからお話しするような経緯があつて、自分の方法で一貫して研究しておりました。文芸テキストにおける虚構の本質と諸様相を解明することによって、作品を歴史・社会に還元し埋没させるのではなくて、そこに盛られた言葉の強度そのものを分析・評価する理論を追究し、幾つかの作品においてその方法を実践してきました。そして今日、「フェイ

クニュース」や「ポストトゥルース」などと呼ばれるような、言葉の実質を根底から捉え直さなければならぬような社会風潮が広まっています。

今回は私の文芸理論の骨格をお話しした上で、教科書に取り上げられる村上春樹・小川洋子・宮澤賢治の作品を中心として、この「フェイクニュース」の時代に対抗できるような、言葉の強度を獲得する契機としての、文芸研究と文学教育との接点を探ってみたいと思います

ちなみに、私は初等・中等教育における国語教育に関しては全くの素人です。技術的な側面に関して皆さんに申し上げることはほとんど何もありません。先ほどの難波先生の論理に関する研究のようなことも、別のレベルでは行っておりますが、教育についてはほとんどタッチしていません。そのようなこともありますので、今日は、具体作に触れながら、理念的・理論的なお話に徹したいという風に考えております。どうぞよろしくお願ひいたします。

それでお話のポイントですけれども、前半では根元的虚構論とその周辺の問題について概説し、後半では物語の媒介・接続という見方についてお話ししたいと思います。今日は難波先生から、とにかく分かりやすく、噛み砕いて、と何度も何度も釘を差されておりますので、たくさん資料を作ってきたのですが、この資料の難しいところは後でゆっくり目を通していただくことにして、(実は大したこと言っていないのですけれども)少なくとも言葉だけは噛み砕いてまいりたいと考えております。

〈始まりの瞬間〉

自己紹介を兼ねまして、私は三十五年間くらいこの仕事をしてきておまして、いろいろな作家作品を研究してきましたが、一応お前の専門は何かと聞かれたら、めんどうなので有島武郎・宮澤賢治・横光利一・太宰治だと言ふことにしています。

特に、卒論、修論、博士論文と、有島武郎論で通しました。私が学んだ東北大学は、岡崎義恵の伝統から、文芸を芸術としてとらえ、美学的な解釈学と様式論によって分析・評価を行う文芸学の理論が行われていました。一方で、私の学生時代というと、一つ違いの浅田彰氏が『構造と力』で華々しくデビ

ューした頃です。ニューアカデミズムブームと言われました。単純にその影響を受けたのが私で、要するに文芸学+ニューアカデミズムなのでありまして、今でもほとんどそんなところですよ。というよりもニューアカデミズムの頃の妙に明るく軽い雰囲気は懐かしく、今でも半分くらいその中にいるような気もしないではありません。もっとも、当時はロラン・バルトがどうか言っても、私の周りではピンと来ないという感じで、当時唯一の救いは小森陽一氏であったわけです。ニューアカの影響を受けた人は多いことではあると思いますが、一方で文芸学と一緒にというのは珍しいのではないかと思います。

ただし自分として愛着のある研究は、専門はこれだというのはちょっと違っていて、だから変なんですけれども、三十代初めに論文にした立原道造や原民喜についての研究です。十代・二十代の時に初めて触れた文芸作品との、最初の出会いは忘れられません。「立原道造の Nachdichtung」¹⁾、Nachdichtungというのは、本歌取・翻案を意味するドイツ語で、立原自身が使っている言葉です。立原の詩と物語における本歌取・翻案の手法を虚構制作のメカニズムとして論じたもの、これは一九九〇年に発表した論文です。それから「レトリックは伝達するか」²⁾というのは、原民喜の様式を『夏の花』ではなく「鎮魂歌」のレトリックに注目して再評価したものです。これは九二年に発表したものです。十代二十代の頃これらの作品に触れて、非常に感動した思いを今でも忘れることはできません。

人は文芸作品にどこで出会うのでしょうか。教科書でしょうか。いや教科書も悪くはないのですが、皆さんよくご存じの通り、教科書に入っている作品は厳しく限定されています。今日は小川洋子・村上春樹を取り上げるのですが、小川さん村上さんの非常にきわどいものは教科書には入りません。小川作品にはエロチックなものはあまりないのですが、残酷なものとか、人体が切断されたりするようなもの、そういう表現のものがたくさんありますし、村上春樹はとてもしゃないが教科書に載せられないようなものがたくさんあります。教育上ふさわしくないとされる作品は、どれほど優れていても決して取り上げられないのです。私が好きだった立原や原民喜は教育上問題があるわけではありませんが、これらの詩や小説を、自分のキャリアの始めにそれなりに納得のいく形で論じることができたのは幸せなことでした。それを私は自分もそうであり、文芸

に触れる人一般にそうではないかと考えて、〈始まりの瞬間〉という言葉で呼んでみました。つまり文芸作品に、あるいは文学なるものでもよいのですが、一つ一つの作品に初めて触れる瞬間ということだろうと思うのです。

私が通った盛岡の中学校は、建替前のオンボロな校舎でありまして、石炭ストーブでした。朝早く教室に来ると、ストーブの周りで足を温めながら、石川啄木の歌集などを読んでいた覚えがあります。当時、一緒にそういう生徒が何人かありました。高校時代には、白い布の肩掛けカバンに立原や中也の詩集を入れ、教室では皆から一人離れて窓辺でそれを読んでいる、クラブは吹奏楽部に属して屋上でコルネットを吹いている、というような非常にイヤな生徒でした（笑）。文芸の魅力には、しかしながら、突きつめて言うならば、初めて作品に触れた時の、この〈始まりの瞬間〉に宿っている、あのかけがえのない感覚があるのではないのでしょうか。それを記述することが最大の目標であると、今でも素朴に思っています。まあそういうことを考えている時点で、私の甘ちゃんなどがよく分かると思いますけれども。

すなわち、根元への志向—詩や小説の言葉に出会い、それらに触れた瞬間の、心のあり方を純粹に記述したいということになります。ところがこのような〈始まりの感覚〉は、人によって異なりますし、どのような対象によって感銘を受けるか、どのように動かされるかも、他人に説明するのは難しいことです。そのようなわけで、私は理論的な前提として、概念主義と相対主義に立脚せざるを得ません。概念的相対主義と言います。概念主義というのは何らかの枠組みがなければ、巧みに構築された詩や小説を、かりそめにもきちんと読むことはできないということですね。フレームというものが必要になってくるということです。相対主義というのは、受容や読解は共有することが困難であったり、または不可能であったり（共約不可能性）というようなこととなります。先ほど伺ってちょっと驚いたのですが、野矢茂樹さんが講演にいらっしゃったことがあるのですね。野矢さんの『語りえぬものを語る』というすぐれた哲学書を、今日の資料にも一部引用させていただいております。

第一部 虚構の理論とテクストの理論

〈1〉根元的虚構と虚構

フィクションの機構

それで私の文芸理論の骨格のみをご紹介しますが、自分で言うのも何ですが、非常に変な理論です。初めて聞く方には極めてユニーク、というか、いったいこいつは何を言ってんだ、と思われるような代物です。私の理論の根底に、嘘か本当か言葉だけでは分からない、というのがあるのですが、私の言うこともその例外ではありません。こいつの言うことは、嘘か本当か分からないぞ、という程度のレベルで、ぜひリラックスしてお聴きください。

立原や原を研究していた頃、その内容が詩や小説における虚構の問題と関わってきて、虚構についてのどのような研究が行われているかを調べてみました。すると、意外にも、多々議論がなされてはいましたが、私が見るところ不十分であることが分かりました。特に、日本文学の研究においては、ほとんどゼロと言ってもよいほどでありました。今日でもそうなのですが、虚構・フィクションについては文学の独壇場のように思われるかも知れませんが、あにはからずや、これについて一番進んでいる分野は、哲学であります。文芸研究者は、フィクションというのは毎日触れているはずなのですが、敬遠しているのかどうか、素通りすることが多いようです。そこで従来の虚構理論の検証を行い、虚構を作る側と受け止める側、この虚構制作と受容はけっこう非対称的であって、同じようには考えられないのではないかとということで二つの方向から考えて、それをドッキングするという手法を採ったわけです。アリストテレスの『詩学』以来の制作学的な虚構論と、それから最近の言語哲学・分析哲学の中で発達してきた虚構の意味論との観点から、『フィクションの機構』という本の中で追究したものであります。

そこで私の構想したのが、いわゆる根元的虚構論です。ある意味では苦し紛れと思われるかも知れませんが、根元的虚構論とは、言葉は特殊な条件下で虚構となるのではなく、むしろ言葉は虚構を基盤とし、特殊な条件下で非虚構となるのである、ということです。ふつう虚構を考える場合には、虚構でない、いわゆる通常の言語表現から出発して、虚構がそれとどのように異なっているか、つまり言語の特殊な状態として虚構を認めるのが一般的でした。しかし、あれもこれもいろいろ試みてそれがうまく行かないのです。そこで私はそれは逆ではないかと考えてみることにしたわけです。言葉は普通は虚構なのだけれども、ある特殊な条件が加わると虚構ではなくなるということなのです。ただこれだけのこ

とでありまして、これが根元的虚構論です。難しいことはないですね。これ以上は噛み砕けません(笑)。

まず第一に根元的虚構論のポイントは、言語表現が現実世界の事象と同一ではない仕方で、記号として自らを呈示する働きということでありまして、これは簡単に言うと、言葉にするとすべて現実とは違うものとなる、ということです。あるものを表現する言葉は無数にあり、逆に表現された言葉から現実に戻ることはできない、ということになります。それからもう一つのポイントは、虚構と非虚構とを言葉によって判別することはできないということなんですね。「虚構記号」は存在しない³⁾。ある記号を付け加えると、ある文が虚構になったりするということはありえない。「虚構記号」や「虚構性マーカ―」は存在しない。論文で書いたのは、『源氏物語』の「いづれの御時にか」とか、あるいは昔話の「今は昔」とか、そういう記号をつけるとフィクションになるという説が行われていましたが、いやそんなことはないわけです。「今は昔、田中角栄という宰相がいた」という文は、全然虚構ではありません。「いづれの御時にか」とつけても同じことです。

近代文学では、小説表現の「た」「だった」といういわゆる物語過去が近代にできて、それが虚構の標識なのだということでも来たのですが、それも相当おかしくて、「田中角栄がいた」というのも過去形であり、同じ「た」を用いる文で虚構と非虚構と両方できるわけです。これを広げていくと、いかに豊かに巧みに作られているレトリックや語り的手法であっても、それのみでは決して虚構であるということを確認しないということです。文体は虚構性を決定しません。いかにも嘘くさい文章が真実を述べていたり、いかにも本当らしい言葉が全くの虚構であったりすることがよく知られています。この後者の場合、人はそれを嘘とか詐欺とか呼びます。世の中に嘘とか詐欺のあることがその証拠です。本当らしい言葉が全くの虚構であったりすることはよくあることなのです。文体が虚構を決定するというのをうのみにすると、簡単に詐欺に引っかかってしまうということになります。

ではいったいどうやって虚構と非虚構を区別するのか。これが二つ目のポイントで、一般的な虚構と非虚構との区別は、文の真偽を決定する適切な検証によって行われる。つまり、調べてみなければ、嘘か本当か分からないよ、ということです。ただし、嘘のような言葉はもちろんのこと、本当らしく見え

る言葉もそうなのだ、というところが重要です。本当のことを言うとする規則を挙げた哲学者が、ジョン・R・サールです⁴⁾。サールの挙げた発話の規則、たとえば「誠実性原理」とは、話し手が自分の話の内容を信じているのだということで、それはそうでしょうということですね。でも、どうすればそのことが分かるのか。分からないんですよ。だから世の中には詐欺がある。「フェイクニュース」とか「ポストトゥルース」というのは、まさにそれなわけです。このサールの言う「誠実性原理」など発話の規則がこれが解除された状態、解除されたというか、そもそも与えられていない状態こそ、根元的虚構なのです。

「フェイクニュース」の時代に

昨今言われている「フェイクニュース」や「ポストトゥルース」に対処する秘訣もまさにここにあります。検証されない限り、虚構と非虚構、嘘と真実とは決められないということなのですね。たとえば多くの人々が一般にニュースを信頼しているのは、一般に流布している通念に過ぎないので、通念とは思い込みの一種に過ぎません。「フェイクニュース」というのは、逆にニュースというのが言葉としていったいどのようなものかということを上なく明らかにさらけ出すものです。偉い人がまことしやかに嘘をつく、いわゆる「ポストトゥルース」も同じです。これはアメリカの大統領だけでなく、日本でも相当広まっていますよね。そこで、子どもたちに言葉について教える先生方の責任は重大です。言葉の真偽は検証するまでは分からない、人が生きていく上で、これほど重要なポイントは外にあるでしょうか。どんなに正しそうな言葉でも検証しなければ分からない。確かめないと分からないのだよということですね。

またこの理論によりますと、嘘と虚構とは、本質において同じだということになります。もちろん、現実には区別されているのですが、その区別は、運用上の区別に過ぎません。銀河鉄道などというものはどこにもなく、『ノルウェイの森』の三者関係などというものもこの世界にはなかったのです。ですから『銀河鉄道の夜』も『ノルウェイの森』も嘘なのですが、ただし私たちはそれを嘘という基準で評価するのではなく、物語という基準で評価しているのです。嘘と虚構とを区別するのは、運用や評価の違いだけであると考えられます。

〈2〉係争中の主体

自我は複数のである

では一歩進んで、どのようなテキストを評価するべきでしょうか。評価の現代的な観点として私が取り上げたのは、〈係争中の主体〉の理論、すなわち、調和しないテキストの諸様相こそ、豊かな文芸表現となるのではないかということです。自我・主体のあり方に対する現代的な視点ということになります。

統一されてある主体のあり方をよしとする風潮が、近代・現代社会では一般的ですし、また近代文学の研究も、それを見果てぬ理想として常に追究してきたということになるかと思えます。いわゆる近代的自我の理論ということになります。そしてそれは社会生活においては要求されることでしょうか。要求されるということであって、常に実現しているとは全く言えません。文芸テキストは、社会のひずみを掘り下げるものです。統一的な主体というのは、後で見る村上春樹の「自己表現」についてのエッセーとも関わりますが、実際には限界のある無理な要求です。私たちは、人に会うたび違う人毎に違う主体になっているでしょうし、TPOに応じて主体を使い分けているし、自分でもどうにもならないようなことが、毎日のように起こっているかと思えます。現代の文芸は当然そのことを取り上げています。自我が複数のなものであり、心は一枚岩ではないということは、二十世紀初頭から多くの思想家が異口同音に主張してきたことですが、そのことが最も顕著に表れているはずの文芸の研究において、そのことが明確に認められるということはこれまでなかったのではないのでしょうか。つまり自我とは、内部的にも外部的にも複数のであるということです。〈係争中の主体〉という理論は、主として内部的な複数性を問題にするのに対して、後半でお話しする物語の〈トランジット〉では外部的な複数性、言い換えれば、複数のもと媒介・接続する語りのメカニズムということになるかと思えます。

これは教育にも大きく関わることですが、文芸テキストはこれまで社会における公序良俗の確立と普及のために利用され続けてきている気がします。特にこれは国語教育の中ではそうであったのではないのでしょうか。そして、どの分野とも同じように、文芸研究においても、声の大きな人、有力大学の研究者、学会を牛耳っている人の言っていることが正しいというような、根拠のない風潮があります。これは別にやっかみで言っているわけではありません

(笑)。その意味では、いまだに啓蒙主義の時代と変わらず、啓蒙に対する信仰が自由な発想を妨げているのではないかと思われる部分があります。「完結した異論の余地のない結論を一方的に受容する読者は、自分で考えることをしない奴僕となる」⁵⁾。これはもちろん、先生方はじゅうじゅうご承知で常に実践されていることと思いますが、やはり児童生徒は自分で考えると言うことを身につけなければならないと思うのですね。これが極端になると、マインドコントロールされてしまうということになります。小川洋子・村上春樹の作品には、そのような出来事が繰り返し描き出されています。

というわけで、調和しないテキスト現象に着目していく。テキストに現れる係争と、受容者側の係争(論述)とを取り上げて、統一されない複数の自我の対立と葛藤の場としてテキストをとらえる。そのような自我は、歴史的・社会的・イデオロギ的な様々な分裂した様相を示し、むしろそのような分裂・葛藤を描き出す方が、すぐれたテキストなのだとすることができるのではないかと、評価基準の逆転ということになるかと思えます。そしてまたそのような〈係争中の主体〉を介在させたテキストは、その形式においても、断片的で葛藤をはらんだものとなります。この『係争中の主体』という本で取り上げた中では、宮澤賢治(パラドックス)と太宰治(アレゴリー)がそれに当たります。今日は、宮澤賢治についてまた後で少し触れます。あるいは特に太宰治に関してはメタフィクション(小説についての小説)という観点から取り上げてみました。小説のテキストが内部的に分裂し、多面的な、関井光男さんの言葉によると「立体派的」な構造になっている⁶⁾、部分が断片化し、断片と断片とが相互に対立するモンタージュ構造になっている。そしてその断片と断片とが相互に批評する構造になっている、自己言及的な表現を実現したのが太宰治の作品であるというような見方になっています。

美学の変容

このような発想の転換の影響は大きなものがあります。これはつまり、陰に陽にこれまで文芸評価の基本を提供してきた、伝統的な美学に対して、変質を迫る性質のものだからです。何しろ、統一されたもの、まとまったものを評価するという感覚は、美学や文学を離れても、一般社会では自明の理のように思われてきたわけですから。この一見ばらばらなものがまとまって見えることを美の理論として評価

し、美学を打ち立てたのはバウムガルテンです⁷⁾。〈多様における統一〉とは、個々の部分が乱雑・対立しているように見えても、全体としては統一され、完全性・調和の相の下に見られることを言います。先ほど少し時間がありましたので、ひろしま美術館でフランス近代・現代の美術を眺めてきましたけれども、歴史の途中から大きく変わっていくわけなのです。印象派とポスト印象派の間に、この〈多様における統一〉に関する切断面があると。美術においてはそこで近代と現代との飛躍が見られるということですね。ピカソなどの作品を見ると、全体として統一されていないんですね。個々ばらばらなものがばらばらにちりばめられているように見られる。

そのような現代芸術に対する理論、これを打ち立てたのが、テオドール・アドルノでした。〈多様における統一〉にノーを突きつけたのです。「意味を否定する芸術作品は、統一されたものでありながら混乱しているといった作品でなければならない」⁸⁾。断片とは、全体に回収されない部分のことを言います。その断片を集積したものがモンタージュということになります。そうするとテキストの総合的な理解が、テキストの断片性によって遠ざけられるということになるかと思えます。

〈3〉〈無限の記号過程〉

〈ウォーターゲート・モデル〉(エーコ)

もう一つ、このような作品の場合には、解釈に要求されるようなコンテキストの形成が容易に行われにくいということになります。文芸であろうがなかろうが、文章理解の場合、要求されるのが文脈を読むということです。当然のことなのですが、細部が断片化されていると、その細部は全体化できない。その場合、全体=コンテキストは決して飽和しないということになってきます。そうすると、テキストの意味は一つに決まらないということになります。でも、もともと言葉の意味は一つには決して決まりません。これは国語教育に大きく関わる問題です。記号の意味は複数のとなり、だからこそ小説や詩の読み方は決して収斂しません。世の中に、研究史が終わっているというような作品は、ただの一つもありません。そのことが何よりも、事実として意味の複数性を証立てています。

記号論のウンベルト・エーコは、〈ウォーターゲート・モデル〉において、ダムの水門について、危険水位を示す記号と、それに対応する意味が、排水、ボタンを押す、水が出る、水位が上がる、などの一

連の現象が連鎖する有様を描いています⁹⁾。この過程は永遠に終わりません。これが、エーコがチャールズ・サンダース・パースから受け継いだ〈無限の記号過程〉（無限の解釈過程）の理論です。AB、BCというような単純な記号が書かれていますが、言語記号はもっと複雑なので、もっと無限になるということになるかと思えます。

コンテキストも同様です。コンテキストとは何かというと、テキストなんですよ、つまり。コンテキストはある文の前後の文・文章のことを言うので、コンテキストもテキストであるので、コンテキストも無数に考えられるんですね。ですからまたそれが断片を完全解釈することはありえない。そして、コンテキストは実体ではなく、解釈の結果なので、受容者や論者によって、その都度、形成されるようなものです。文芸テキストの意味の多数性・多様性はここにその根拠を持っています。現在に至るまでこれに関する議論は絶えませんが、私にはもはやこの議論は終わっていると思われまふ。文芸の意味は、収斂しない、解釈は終わらない、ということで、もういいでしょう。国語教育の分野でも、「読みのアナーキー」を否定する、というようなことを言う人がいますが、私は読みはアナーキーでしかなく、アナーキーであるべきだと思いますし、そもそも、アナーキーではダメだと幾ら大声で叫んだところで、解釈はこれからもアナーキーで行くでしょう。

アナーキーという言葉にたぶん誤解があるようです。アナーキーの語源は、ギリシャ語のアナルキア、アナルコスから来ていて、アルコスとはリーダー、支配者の意味、アン、はその否定です。つまり支配者がいない、というのがアナーキーなのです。エーコは、〈無限の記号過程〉が始まるとどこで止まるかは決まらない、その基準を与えるもう一つのテキスト次第だ、と述べています¹⁰⁾。そうすると、もう一つのテキストもテキストであるので、同じことが繰り返されて行き、解釈はどこまで行っても止まりません。止める者、たとえば教師とか権力者とかがどこかで止めない限り、文芸作品の新たな解釈は、この後も永遠に続いて行くことでしょう。それをどこかで止めるとしたら、それは解釈をリーダー、支配者の望む通りに決める、要するに全体主義ということになってしまいます。

ただし、これも重要なことなのですが、解釈の無限性は、解釈の恣意性とは異なります。解釈が無数にあるということは、解釈が恣意的であつてよいと

いうことと決して同じではありません。正しい解釈を行うためには論証が必要であり、行われた解釈を正しいというためには検証が必要となります。この論証や検証は、最初に根元的虚構論のところで見たと本質的には同じものです。つまり、嘘と本当とを区別するのは、検証あるのみなのであつて、解釈においてもそうなのです。それを行うためには、教育や訓練が不可欠です。論理学が必要なのですね。相対的に正しい解釈と、正しくない解釈の区別は依然、有効です。ですから、皆さん安心してください。教師用指導書、あれはだいたい正しいことが書いてありますから（笑）。ひどいことばかり書いてある指導書は売れませんので、大丈夫です。ただ、同じ程度に正しい、あるいは、それなりに正しい解釈は無数に考えられるということです。無数無数と言っていますが、人間の能力には限界があるので、幾つか、あるいは少ししかない場合もあります。それは作品の人気に関わることでもあります。村上春樹の「鏡」って、なんであんなに論文多いんですか。教科書に入っているからですね。村上春樹にはもっと素敵な作品もたくさんあるのに。ちなみに、論証や検証は、後半でお話する物語による媒介や接続の一つに外なりません。言い換えれば、論証や検証、論述するということは、一つの物語なのだ、ということにもなります。

文芸研究と文学教育の課題

以上、ここまでのお話をまとめてみましょう。文芸研究とは何か、それは基礎学となるような、文献学・哲学・美学・言語学などの基盤の上に、あらゆる例外状態、これはつまり、言葉にできることの限界ということなので、根元的虚構ですが、これをも取り込んだ自由な想像力の可能性を探究すること、これに外なりません。私が行ってきたのは、アレゴリーや、パラドックス、メタフィクション、モンタージュなどの現代的な観点を導入して、分裂や葛藤を否定しない芸術様式を評価する、いわゆる〈係争中の主体〉を評価することです。それに対応する文学教育とはどのようなことでしょうか。これももちろん、基礎的能力（読む・聞く・書く・話す）の修得の上に、どれほど学生・生徒・児童の言葉に対する感性を解発（リリース）しうるかを試みることではないでしょうか。文芸研究の現代的観点への留意はそれになると思えます。これは、求心的な基盤、つまりこれはちゃんと覚えておかなければならないよということは当然ありますよね、これと、も

う一方では、そこから離れて行って、言葉にできることはこんなにあるんだよという遠心的な実践、この求心的な基盤と遠心的な実践とを統一していくということが重要になってくると思います。

従いまして国語教育は、読む・聞く・書く・話すの基礎的な能力の育成と、自由な解釈の解発という車の両輪を、各段階に応じて課題として負っているということになります。これは、見方によってはあい矛盾する事柄かも知れません。一方では、規範に基づいた正確さを重視し、他方では、規範を打ち破る新規な発想が必須となるからです。一定のレベルに達した場合には、点数をつけることと、点数をつけられないということが同時に実践されなければならないわけで、これは一種のパラドックスということになるかも知れません。けれども、やはり何事も全体的なレベルによる限界があるので、初等・中等教育の場合には、この二つの事柄は、矛盾するというよりは相関的なものとなることが多いのではないかと思います。基礎的能力を身につけるということが、自由な想像力を解発することに繋がるというのが、初等・中等教育の場合なのではないかと思えます。……当たり前のことですね、すみません。以上が、前半の理論編です。

第二部 物語と〈トランジット〉

物語と語り・語り手

そのような前提の下に、後半でお話しするのは、物語(narrative)における語り(narration)や語り手(narrator)をめぐる問題についてです。このような語り論(narratology)は、国語教育においても導入されていると聞いております。ただし、やはり今日は少々、これまでの一般的な見方をずらしてまいります。

今日は最初私は、最近継続して研究している小川洋子の作品を中心に教材研究というような形でお話ししようと思っておりましたが、難波先生が、村上春樹が人気が高いのでぜひ、と仰いますので、それならばと小川・村上でいこうと決めました。それを難波先生にお伝えしたところ、小学校の先生もいらっしゃるので宮澤賢治もよろしく、ということなので、小川・賢治・村上ということになりました。しかし、三人の作家の作品を一挙に検討せよというのは、いくら何でも人間離れした技でありまして、難波先生はいったい私のことを何だと思っらっしゃるのでしょうか(笑)。そういうわけで教材研究というよりは、教材研究のためのヒント、というような水

準のお話になるかと思いますが、どうぞご容赦ください。文句がある場合には、ぜひ難波先生にお願いします。

〈4〉物語と媒介性

「靴」としての物語(村上春樹)

さて、村上春樹は翻訳家でもあります。『翻訳ほとんど全仕事』という本の序文において、翻訳することの意味とは、「いろんな作家の文章・物語という「靴」に自分の足を実際に突っ込んでみることによって、自分自身の小説世界を立ち上げ、それを自分なりに少しずつ深め、広げていく」ことと述べています¹¹⁾。これは物語を読む側の立場としても同じことが言えるのではないのでしょうか。物語は、自らを自らならざる世界に接続するための媒介となるのです。ここで話ししたいのは、物語のこのような媒介・接続の機能です。ここへ来る飛行機の中で最近の長編小説である『騎士団長殺し』を再読してありましたらば、『騎士団長殺し』上巻一一二ページにも同じことが述べられていました。お持ちの方は後でチェックしてみてください。

物語についての基本的な考え方を最初にお話ししておきます¹²⁾。野矢茂樹さんの『語りえぬものを語る』では、過去物語(過去について語られた物語)は過去世界から作られるが、過去世界はどのように理解されるかということ、過去物語によって作られるということを書いてあります¹³⁾。私たちは文で表現しないと、過去にあった事実・現実でも明確なものにはなりません。そこで物語を作った時に過去の事柄もはっきりするのは、だからといって事実としてあった過去がなくなるわけではない。そこで、「過去世界は過去物語によって過去物語とは独立なものとして作られる」と述べています。このことは、物語一般に広げて考えることもできるだろうと私は考えます。

これが第一のポイントでありまして、物語文は物語世界に対して、生成する局面と生成された局面との両面を、想定として持つということです。つまり物語の世界があるとすると、物語文はそれを記述したものとしてもとらえられますが、よく考えてみれば、物語の世界はその物語文によって作られるわけですね。ですから、生成されたものの記述という部分と、生成するという局面の、その両方を持っているのが物語文である、というふうに考えられます。そうすると第二のポイントですが、物語文・物語テクストは、それ自体としての生成であると同時に、

一般的に媒介された引用でもある。常に媒介されているということです。

第三に、物語文には語り手も含まれます。語り手もまた、媒介・引用されたテキスト的現象であるということでもあります。語り、語りと言っていますが、語りとは私たちが言葉の文面を読み取って、擬人化して述べている比喩でありまして、実は誰も語ってはいないのです。主語や主体も、常に既に媒介・引用されているというのが、ここで言う私の物語に関する新たなポイントです。そうするとテキストは媒介・引用されたものであって、それ自体で完全には充足していないので、テキスト構造は断片性を帯びているということになるわけです。このことは後でまた触れたいと思いますが、W・C・ブースの「信頼できない語り手」¹⁴⁾とか、笠井潔の「言い落とし」の理論¹⁵⁾、これはミステリの理論なのですが、「信頼できない語り手」とは、語り手が嘘をついているということです。これは私は太宰治論でよく使うのですが、太宰治の小説ですから、頭から全部信じてはならないと思うのですね。笠井潔さんはミステリ論・探偵小説論で、探偵小説は読者に、嘘の情報を与えてはいけないのだけれども、本当のことを全部言うとは限らない、そのことを「言い落とし」(reticence)と言っています。これらの理論は現在、文芸研究では一般的に用いられています。このことは後に村上の「鏡」論でまた触れたいと思います。

〈5〉小川・宮澤・村上の〈トランジット〉

『人質の朗読会』の語り論的媒介性

このような物語の媒介について、小川洋子の「ハキリアリ」を例に採って説明します。「ハキリアリ」は、連作短編小説集『人質の朗読会』の第九夜、最後の章に置かれた作品です¹⁶⁾。この小説集は、反政府ゲリラによってツアーの参加者七人と添乗員一人の八人が拉致され、最終的には特殊部隊の突入により人質は全員死亡し、彼らのそれぞれが残した物語が、特殊部隊員の盗聴テープから公開されたという設定です。最後の「ハキリアリ」は盗聴した特殊部隊員の話です。このテキストは、一方では、その場に居合わせた複数の者が次々と物語を語るころの、巡り物語(巡〔じゆん〕の物語)あるいは粹物語と呼ばれる形式を採っています。ボッカチオの『デカメロン』などが有名ですが、実は村上春樹の「鏡」や「七番目の男」もそうでありまして、そのうちの一夜だけを取り上げた形となっています。教科書編者は巡の物語が好きなんではなかろうか。

しかも、『人質の朗読会』の場合は、「ハキリアリ」を除いて突入作戦によって全員死亡した人物たちが語り手となって語られています。盗聴録音がなかったとしたならば、発話されることも公開されることもなかった消滅の危機から、辛うじて救い出されたテキストである。このように、「ハキリアリ」には強度の特異性が付与されています。このような巡の物語、および死と消滅に彩られた発話としての意味付与こそ、『人質の朗読会』における語り論的媒介性、すなわち物語状況の大きな特徴にほかなりません。すなわち、単なる物語ではない。どのようにその物語が媒介され、表現されているかということに、その物語の大きなポイントがあるということで、さっき難波先生がかつて研究されていたと仰った、国語学の語用論ですね、プラグマティクスというのに、非常に似ています。

「トランジット」の物語状況

それから、「トランジット」¹⁷⁾。これは、香港の啓徳空港で成田行きに乗り継ぐ「わたし」が、パリへ帰るといふ不審な荷物を抱えた男と会話し、それぞれの記憶を語ります。小川の短編には、このように語り手がもう一人の人物と遭遇して交流し、各々の物語が交錯する形が多く、この形式が物語の媒介・接続に寄与しています。この「わたし」はかつて、ユダヤ人で強制収容所からの生還者だった祖父がフランスで隠れていた家を訪ね、そこで、昔祖父からもらったというミンクのショールを見せられます。このような強制収容所のエピソード、それからミンクのショールのエピソードも、小川洋子が傾倒している『アンネの日記』からの影響とみられます。小川作品と『アンネの日記』との関わりは非常に深いものがあります¹⁸⁾。紀行文『アンネ・フランクの記憶』において、どうして小説を書くようになったかということ、『アンネの日記』を読んで、最初に日記を書くようになり、それが最初に言葉を書くきっかけとなったと述べています¹⁹⁾。それからずっと書き続けて、現在では『アンネ・フランクの記憶』や『100分で名著「アンネの日記」』を出していますし、いろいろな作品にその影響は色濃く認められます。

この「トランジット」は、今お話ししたように語り手と人物が遭遇するのですが、相手は木馬を集めている人で、その人がフランスからの帰りだということで、語り手の方のフランスでの思い出とそれが合流していくのですね。これは語り手の語りへの他者の語りの引用とも言えまして、ここで二つの語り

が合流し、対立し、増幅して、語りは同一性を失って複数化していきます。このような監禁状況や、死と消滅の危機から救われたテキストが、小川洋子の作品には頻繁に現れてきます。たとえば強制収容所の挿話は、「バックストローク」や「リンデンバウム通りの双子」、「巨人の接待」などの教科書収録作品にも現れています。

『人質の朗読会』『ハキリアリ』も、監禁状況の中から救われたテキストということになります。物語の状況、物語がどのように媒介されるか、あるいは、語り手の言葉が、どのように他の人物の物語と接続されるか、そのような様相が明確に現れている作品だと思います。このような語りの状況を物語状況と呼びますが、「ハキリアリ」「トランジット」の物語状況は非常に明確ではないかと思われま

〈トランジット〉（乗り継ぎ）としての語り

「トランジット」は小川さんの作品のタイトルですが、語りとは、一般的に〈トランジット〉、つまり乗り継ぎなのではないかというのが、今回のお話のポイントです。既に論文にも書いたことですが、物語は、他の物語によって引用され、またはそこへ接続されることによって、増幅していくということです。先ほど紹介した理論によれば、そこに主体の係争が現れる。すなわち自我の分裂の様相が明確になっていく。そして豊かな物語ができあがるのです。ポイントは、「トランジット」に関しては、「私」の過去の物語と、木馬博物館を運営しているという男の物語と、この二つの物語が接続され、〈トランジット〉させられて、そして抑圧されていた「私」の物語がリリースされていく。物語が開封されていく。そのような形で、二重三重に媒介されることとなります。このようにして語りは、このような文章がなければ物語はないわけですから、この物語を生成しているのですが、その中で他の物語世界からの引用・媒介が行われている。語りは生成と同義の媒介性によって、物語を変異させるのです。このような機能が、〈トランジット〉としての語りという意味です。

「バックストローク」「リンデンバウム通りの双子」

「バックストローク」や、「リンデンバウム通りの双子」についても同様のことが言えそうです²⁰⁾。「バックストローク」は、ナチスの作った処刑場跡を尋ねる際に、プールを見つけるという挿話から始まります。一つの物語がストレートに語られるのではなくて、二つの物語が語りにおいて媒介され、接

続されることで高度な意味を実現します。これは断片的な物語が節合されることによって高次元の物語が生まれるという、一種のモンタージュ効果とすることができます。

誰しも思うように、なぜナチスの話と水泳選手の話がカップリングされるのか、考えなければなりません。そこがこの小説の大きなポイントとなることは間違いないところでしょう。この小説の母は一種のステージママ、つまり非常に子どもに対する期待度が高く、逆に子どもを滅ぼしてしまうというタイプの母親像ですね。ステージママ的な母親は、小川作品ではかなり頻繁に描かれています。『ホテル・アイリス』、「美少女コンテスト」、『琥珀のまたたき』などがそうです。「美少女コンテスト」²¹⁾は、まさに文字通り、まんまの話でありまして、母親が娘を美少女コンテストに出すので狂乱状態になっているのですね。けれども、コンテストに出た娘は、そこでとんでもない失敗をしてしまうという話です。『琥珀のまたたき』²²⁾には、子どもたちを愛する余り、監禁してしまう母親が登場します。これらが小川さんの作品にはあります。

「バックストローク」は、水泳選手である息子のために庭にプールまで作ったりしているうちに、何か変なことになってしまって、母親の管理・支配から逸脱してしまうのですね。腕が上げたまま固まってしまって、泳いでいる間にその腕がぼっきり折れてしまう。川端康成に「片腕」という有名な掌編があるのですが、後でも紹介する坂口周さんという若い研究者の方は、「バックストローク」は「片腕」の系列ではないかということも仰っています²³⁾。

この期待・管理・支配の様相と、そこから逸脱して自由に生きる弟の姿が描かれているのが「バックストローク」ですが、なぜそこにナチスが出てくるのか。こういうところに額縁構造の強度が現れてきます。言うまでもありませんが、先ほど全体主義とお話ししましたが、個人の意思をないがしろにして、全体に従わせようとするのが全体主義、ナチスの行ったことであって、小川さんは当然、『アンネの日記』やホロコースト文学に詳しい人ですので、これは偶然のエピソードではないのですね。意図的な効果を狙った構造ということになります。この期待・管理・支配と、そこから逸脱して自由に生きる弟の姿を描くことに、物語の媒介構造、トランジット効果が現れているものと考えます。

「リンデンバウム通りの双子」の場合も、双子の

カールとハインツの父親は、ナチスの迫害を受けたことが語られています。ここでは、語り手の娘は留学先のイギリスで男友達とトラブルを起こしていて、彼女の両親つまり「僕」と妻は離婚していることが示唆されています。そのように、離婚した夫婦とその娘という物語が枠を作っています。その物語と、「僕」の作品の翻訳家を訪ねて、そこで双子のカールとハインツに会うのですが、その二人の父親は医師をしていてナチスの迫害を受けたということが語られています。ここでもやはり、ナチスの物語と家族の物語とが節合されているのですね。

ところで、作家である「僕」の翻訳をしてきているハインツは、足が不自由なため家から外に出られません。このエピソードもまた、小川洋子が『アンネ・フランクへの旅』に書いている、ミーブ・ヒース宅訪問の時の記憶が投影されているように思います。ミーブ・ヒースが誰かという、アンネ・フランクはアムステルダムの隠れ家から拉致されて、アウシュヴィッツから最終的にはベルゲン＝ベルゼンの収容所で命を落としているのですが、その隠れ家には何人かの支援者がいたのです。ミーブ・ヒースはその代表的な支援者の一人で、アンネと交流があり、隠れ家に必要なものを届けていたのですね。そのミーブは、今はもう亡くなりましたが、『アンネ・フランクへの旅』の際に小川さんは実際に会いに行っているのです²⁴⁾。その記事によれば、ミーブは高齢であってなかなか外に出てこない。ミーブの家に寄る前に小川は花屋に寄っているのですが、ハインツの双子の兄弟であるカールは、花屋に勤めていました。またミーブの家の玄関まわりの様子も、「リンデンバウム通りの双子」とよく似ています。この小説も、アンネ・フランクと関わりが深いのではないかと思います。

この小説の末尾に、「たまたま、娘に会いたかった」という一文があります。ステージママによっていわば処刑される「バックストローク」とは逆に、「リンデンバウム通りの双子」の場合には、語りの媒介は、問題を抱えた家族の物語と、リンデンバウム通りで常にハインツの側に寄り添っていたカール、この二人で懸命に生きている双子との出会いの物語が節合されることによって、娘との結びつきの物語を包容するように接続しています。なお、全体主義への批判は、小川のみならず村上春樹の作品においても見られます。

私は村上春樹の作品も小川洋子も大好きで、特に

小川洋子の作品は、済みません、学生に教えられて数年前に初めて知ったのですが、それから怒濤のごとく全部読んで、こんな素晴らしい作家がいたのかと。実は私はポスト村上、村上春樹以降の現代作家の作品はほとんど好きではないのですけれども、小川洋子は例外中の例外ですね。この二人の作品は全体主義への批判という点において共通しているところがあるかなと思います。

賢治童話と語りの起源

それで宮澤賢治ですが、どうやって接続したらいいのでしょうか？（笑） 実は、語りの媒介・接続性とは、物語が語られることによって物語は引用され、そのことによってある種の命題的な出来事が他の命題的な出来事と節合され、そこで主体の係争が生じるということです。ただ、注意しなければならないのは、先ほどお話ししたように、語り手そのものも常に既に媒介されているということです。語り手はテキストの最終的な拠点などではありません。テキストの最終的な主体が語り手であるという理論は違うと思います。というよりも、〈無限の解釈過程〉の下では、テキストの最終的な拠点などというものは存在しないのです。

宮澤賢治作品の場合はどうでしょうか。実はそのことは既に指摘されていました。私の最も尊敬する宮澤賢治研究者である天澤退二郎氏が、『校本宮澤賢治全集』の編集に携わる以前に、「語りのオリジン（起源）の非人称性」という言葉でそのことを論じていました²⁵⁾。まず、「作品の語りの起源を〈風〉のきれぎれの話に帰する」ということが宮澤作品では多く見られると言います。「風というモチーフを宮澤賢治が、作品のオリジンから吹き上げる言葉、非人称的な原言語の声を指し示すシーニュとしてとらえていた証拠は、有名な『風の又三郎』からも十分に読みとることができる」と述べています。天澤さんが挙げているのは、「注文の多い料理店」「サガレンと八月」「氷河鼠の毛皮」「鹿踊りのはじまり」「なめとこ山の熊」「よだかの星」などであって、天澤さんはこれらを、「詩人の死」によって語り手が生まれた、という論理で説明しています²⁶⁾。ただし、この結論は、モーリス・ブランショの理論を受け継いだ当時の天澤氏一流のもので、少々個人的な感があります。重要なことは次の点です。物語を語ることによって語り手は自らとは異質な世界に自らを〈トランジット〉する。そのような語りとして語りは生成・媒介されていると考えられます。

「なめとこ山の熊」には、次のような気になるフレーズがあります²⁷⁾。「なめとこ山の熊のことならおもしろい」、「ほんたうはなめとこ山も熊の胆も私は自分で見たのではない。人から聞いたり考へたりしたことばかりだ」、「いやなやつにうまくやられることを書いたのが実にしゃくにさわってたまらない」。この物語状況がこの物語の性質を規定しているのではないのでしょうか。「なめとこ山の熊」の物語の本体は、大変美しい物語だと思います。最後の場面なんて本当に感動的ですよね。でも、この枠の部分がやはり重要なんです。この語り手の物語があるのです。ですから「なめとこ山の熊」の物語もやはり〈トランジット〉されているのです。いったいどういうことなのか。宮澤賢治には、「家長制度」という初期作品があります。これは菅谷規矩雄氏が重要視した作品ですが²⁸⁾、調査で立ち寄った家で主人が女を奥で殴ったように思われる。それは自分は断ったのに食事の用意をしている間に皿を落としたためらしい。自分は身も世もないような気持ちになる、という話です。この自分は何者か書かれていませんが、調査して歩いている、相手の農民とは違う階層の人だ、ということで、まあ宮澤賢治みたいな人のようだということが分かります。つまり異質な部外者の自分がこの家に訪れたことが原因で、自分は身も世もないような気持ちになるのです。自分はこんなところに来なければよかった、この物語の人々と異質な人間なのだということが前提です。

「なめとこ山の熊」の場合、語り手は姿を現しませんが、このような言葉の端々から、この熊と人とが交流する物語の実は外部にいて、その物語に語り手は自らを接続しているのだということが分かります。ここで〈トランジット〉が行われているのだと思えます。天澤さんが、風の語った物語としてそれを詩人の死と結びつけていたのは、大変ロマンチックだと思うのですけれども、より具体的にそれを読み替えるなら、宮澤賢治の作品は、決して美しい童話では終わらない。それがどのように媒介され接続されているのか、そのことが物語の中に書き込まれていることが非常に多いということなのですね。恐らくそのポイントを汲み取るか汲み取らないかで、賢治童話の読み方は大きく変わってくるのではないかと私は思います。

村上春樹「鏡」

村上春樹の「鏡」²⁹⁾については、二〇〇〇年に発表された原善氏の論文が高く評価され、その後の研

究や教材論にも大きな影響を与えたと言われてます³⁰⁾。それによりますと、これはつまり、百物語的な創作怪談（虚構の物語）であって、物語生成の現場を語るメタフィクションであるということになるかと思えます。これは夜、学校で、誰かいると思って行ってみたけれども鏡だけだった、翌日行ってみるとそこに鏡はなかった、鏡に映っていたのは自分自身だったのだ、自分自身以上に恐ろしいものはない、というような話であります。百物語は、一人一人、物語をしていって百番目に幽霊が出るという意味で、近世において一般化したジャンルです。後でもお話しますが、これは巡の物語の一種です。原善さんのポイントは、語り手は真実を語っているのではなく、これは皆で集まって虚構の作り物語をしているのであって、フィクションを語っているのだ、ということでありまして、これは前に見た「信頼できない語り手」論の一種とも言えます。ただし、これは聞き手もそのことを分かって聞いているということのようです。

しかし、最初にお話しした根元的虚構論に照らしてみれば、虚構か否かは言葉自体からは分かりません。また、多くの現代テキストはメタフィクションでありまして、ある意味では先ほどの賢治童話の場合もそうなのです。つまり、その物語がどのように生まれたのかということ、言葉や語りがどのように発生したのかということ自体が書き込まれた作品だということです。また、後段では、小説は現実をミメシスできない、という説が述べられていますが、ミメシスというのはアリストテレスの詩学によれば、コピーではないので、本来ミメシスは変形や取捨選択を伴う様式化のことを指します。これについては『フィクションの機構』でアリストテレスの解釈として詳しく述べたところです。

ただしここで指摘されている「百物語」という形式ですが、これは「ハキリアリ」のところで触れた巡の物語（枠物語）の怪談版です。従って「トランジット」や「リンデンバウム通りの双子」と同じような、語りの媒介・節合の機能を持っています。実は村上春樹にも〈トランジット〉的な物語はものすごくたくさんありまして、ほとんどすべてと言っていいぐらいだと思います。分かりやすい例としては、短編集『回転木馬のデッドヒート』は、すべて聞き書きの作品です。小説家らしき「僕」が、誰かの物語を聞いて書いている。英語で言うところのディクテーションですね。それから、オウム真理教事件の

被害者へのインタビューをしたルポルタージュ形式の小説『アンダーグラウンド』は、インタビュー集なので、明らかに聞き書きなのですね。誰かから聞いた物語を語るという、媒介・接合的な形式は、村上春樹の作品に非常に多く見られます。

さてこの「鏡」ですが、この小説の語り手は、教師ではないのですかね、教師的な口調で語っています。「さっきからずっとみんなの体験談を聞いてるとね」と、「みんな」と言っていますよね。村上の作品は、都市伝説的とも言えますが、この場合、舞台が学校であることと、この語り手が何か先生ばいので、まさに学校の怪談的な物語であるということになります。この教師的な口調の「自分」が、この学校の階段的な物語を語っていく形で物語が節合されていくのです。

これと同じような巡り物語的な節合の方式を採っているのが、やはり教科書に載っている「七番目の男」です³¹⁾。この七番目とはどういうことかという、一番目、二番目と話をしている七番目の男の物語で、これが最後だということなので、一種の百物語であるということができるようなものです。これもかなり怖いと言えは怖いので怪談とも言えるかも知れません。この「七番目の男」の結末でどのようなことが述べられていたか。少年時代に台風で友人を失った「僕」は、自分がその友人を見殺しにしたのではないかとずっと心の重荷になっていた。けれども年長になってからその友人の描いた絵を見て、それがとても清浄であったので、彼が自分を恨んで死んでいったのは間違いではなかったかと気づくという話ですね。ずっと自分はそのような恐怖に背中を向けてきた。「しかしなによりも怖いのは、その恐怖に背中を向け、目を閉じてしまうことです」。これは「七番目の男」を論じる際に、必ずと言っていいほど引用されるフレーズです。この言葉と、「鏡」の中に出てくる、「人間にとって、自分自身以上に怖いものがこの世にあるだろうか」という言葉は、根底のところでは響き合っているように思います。

後の「品川猿」という短編の中に「心の闇」という言葉が出てくるのですが、村上春樹の作品は、人の「心の闇」を描いているわけで、これらのことから分かるのは、この節合の物語によって、「自分自身」とか「恐怖」と呼ばれているような、「心の闇」の部分に対して向き合うことが、物語の効果として見えてくるということ³²⁾。語り手が、この学校

の怪談的な物語と節合されることによって、「心の闇」というものに目覚める物語だろうと思います。これは、節合されなければ出てこなかったということになるのではないのでしょうか。

〈6〉未完成なものの価値

現代における物語の享受

村上春樹も小川洋子も、物語の機能について深く語ったエッセーを幾つか書いています。小川洋子は、『物語の役割』というタイトルの本まで出しているほどです。一方村上春樹は、物語は自己表現を代理する機能がある、と述べています。これは『海辺のカフカ』について語った文章ですが、非常に重要なことを述べています。私は重要だと思うので論文でも引用しましたが、時間の問題もあるのですが重要なのでちょっと読ませていただきます。

今、世界の人がどうしてこんなに苦しむかという、自己表現をしなくてはいけないという強迫観念があるからですよ。だからみんな苦しむんです。僕はこういうふうに文章で表現して生きている人間だけど、自己表現なんて簡単にできやしないですよ。それは砂漠で塩水飲むようなものなんです。飲めば飲むほど喉が渇きます。にもかかわらず、日本というか、世界の近代文明というのは自己表現が人間存在にとって不可欠であるということを押しつけているわけです。教育だって、そういうものを前提条件としてなり立っていますよね。まず自らを知りなさい。自分のアイデンティティーを確立しなさい。他者との差違を認識しなさい。そして自分の考えていることを、少しでも正確に、体系的に、客観的に表現しなさいと。これは本当に呪いだと思う。だって自分がここにいる存在意味なんて、ほとんどどこにもないわけだから。タマネギの皮むきと同じことです。一貫した自己なんてどこにもないんです。でも、物語という文脈を取れば、自己表現しなくていいんですよ。物語がかわって表現するから。

僕が小説を書く意味は、それなんです。³³⁾

それからもう一つ、これは小川洋子『100分 de 名著 「アンネの日記」』ですが、今読んだところと非常によく似たことを述べていると思います。これは先ほど紹介した、『アンネの日記』を契機として自分は書くことを始めた、と述べた後に出てくるのですが、「他者とつながる方向ばかりでなく、孤独を恐れず、自己の内面へ深く下りてゆく方向への旅

が、人にはどうしても必要です。その旅の同伴者となるのが言葉です」とこのように述べています³⁴⁾。物語とはいったい何なのか、現代における物語の享受とはどのような価値があるのか。私はこれは、現代文芸の場合の物語は、近代以前の民話・伝承の物語が、現代的に変異を遂げて、現代人に相応しい形態を採ったものだと考えています。

共同体社会的な民話・伝承の現代的変異

事態は、時代を遡る宮澤賢治の場合にも同様のものがあります。宮澤賢治の世界は、「ざしき童子の話」のように、『遠野物語』的な説話・伝承的な世界に近い世界に半分くらい足を突っ込んでいますね。しかし、宮澤賢治はその世界を変容せしめて、賢治童話というものを作っていったわけです。その到達点が、彼自身「少年小説」と呼んだ後期の作品、「銀河鉄道の夜」「ポラーノの広場」「グスコブドリの伝記」「風の又三郎」など、特に「銀河鉄道の夜」と「風の又三郎」だと思うのですけどもね。これらは説話・伝承的な世界を飛躍させた、説話的な世界から現代童話の世界に〈トランジット〉してきた作品だと言うことになると思います。

そしてこれは、後でも紹介する坂口周さんが『意志薄弱の文学史』という本でも述べているのですが、日本現代小説の主流というのは、結局マジック・リアリズムなのだと。これは村上春樹についても言われることであって、リアリズム的なものとファンタジー的なものとが同居していることを自他共に認めているのですが、村上春樹だけではなくて、小川洋子だってやはりそうなんですよね。「バックストローク」だって現実には起こりえない物語だろうと思います。けれども、現実的な部分が残っている。マジックとリアリズムとが同居している。マジック・リアリズムとは元々中南米文学から来た言葉ですけれども、日本の現代小説も広くマジック・リアリズム的だと言われます。それはどのようなものかという、物語の〈トランジット〉により、個人を他者あるいは社会と接続・媒介するのみならず、それによって自己の「心の闇」と向き合う、その契機となるのが現代文芸なのではないでしょうか。

これは村上さんが、〈自己表現の代理的機能〉と述べたもの、これはちょっと誤解を生みやすいのですが、作者が物語を書くことによって自己表現する、というのは、有島武郎の昔から皆そうなので、全然珍しいことではない。村上春樹の言っていることのポイントは、物語を読むことによって私たちは自己

表現をするのだ、ということにあるのですね。物語を読むことが自己表現の代理的な機能となる。自分が何かということを確認することはできないが、物語を読むことによって、他者と自分を接続していく。他の世界と自分とを節合すること、〈トランジット〉していくことによって、自分とは何かをだんだんと確認していく。それによって、典型的な場合には今まで見えなかった「心の闇」と向き合うことができるのです。小川さんならば、言葉とは自己の内面への旅だと、言ったのと同じようなことではないかと思います。

これはつまり、断片的なもの、フラグメントによる表現であっても、それを契機として読者は、自分の物語の世界に自分を接続していくということです。宮澤賢治も、よく知られた言葉ですが、「農民芸術概論綱要」において、「われらに要るものは銀河を包む透明な意志 巨きな力と熱である」云々、そして、「永久の未完成これ完成である」と言っています。大変有名な言葉なんですが、あまり真に受けられて来なかった気がします。宮澤賢治の作品は、やはり未完成である、発展途上であるということもできると思うのですけれども、未完成である限りにおいて、私たち読者は、作品の物語と自分とを接続していくことができるのではないかと思います。それこそ現代における物語享受の大きな意味なのではないでしょうか。

現代における言葉の強度

現代における言葉の強度とはどのようなものか。さっきお話したように、教科書に載っている作品が必ずしも良い作品とは限りませんが、それでも今まで見てきたように、ちょっと無理矢理ではありますが(笑)、三作家の作品には共通点が認められます。それは要するに現代的な物語の語りというものにそのような特徴があるからだと言えるでしょう。そこにおそらく文芸テキストにおける言葉の強度というものが認められるものだと思います。

言葉における強度とは、必ずしも信念に満ちた、いわゆる強い言葉で自己主張を行うことではありません。むしろ全く逆と言ってもよいものです。立原道造は平易な日常語で甘美なソネット形式の詩を作りましたが、それは本質的には同時代の詩人たちのはるかに先を行く記号学的なテキストでした。原民喜はマイナー・ポエットとも呼ばれ、被爆体験が彼をメジャーに押し上げましたが、実生活では極めて無口な人で、幻想的なコントを量産し、妻に死なれ

た後は余生だ、と思い込み、最後は鉄路で自死を遂げました。しかし、原の「鎮魂歌」は、幻想文学としてもレトリック的にも右に出るものがない傑作です。『夏の花』は有名ですが、原の作品中では最も異質なものです。原は被爆体験によって大きく〈トランジット〉したのであり、『夏の花』の持ち味は原本来の幻想的なものとは異なっています。その本来のもの、原質とは、『焰』『幼年画』などの幻想コント、夢の物語であり、その原質と被爆体験とを節合して昇華したのが「鎮魂歌」にほかなりません。

このように、文芸テキストにおける言葉の強度は、定量分析できないものだと考えられます。評価基準的な「正しさ」では決して評価できないものだろうと思うのです。つまり、「弱い」強度にも価値がある。あるいは、「分裂した」もの、「曖昧な」ものにも価値がある。というか、文芸作品が好きな人は皆そのことを知っていて、そこを読んでいるのですよ。ところが、論じてしまうとそのようなものは消えてしまう。分裂した自我ではない、統一した自我が必要だと言うことになってしまう。弱さの強度、あるいは、分裂した強度、曖昧な強度というものがあります。また、未完成なものの強度というものも考えられます。坂口周さんの『意志薄弱の文学史』という本があって、大変優れた本で、私は書評も二つくらい書いたのですけれども、内容は要するに、近代文学の自我の形は意志薄弱なものの中にこそ良さがある、そこに現れた葛藤やパラドックス、断片性が重要なのだということ、これを、正岡子規や夏目漱石から、それこそ大江健三郎から小川洋子に至るまでの作品を縦断して論じたものです。非常にすぐれた研究書であると思います。

物語が他の物語と、語りが他の語りと接続される時に、物語は何倍もの強度を一挙に獲得します。そこで語りは、自らと異質なものと触れ、それを取り込み、あるいはそこへ媒介されることによって、定式化された物語の次元をはるかに超えた強度を獲得することになります。その時、意想外なもの、例外状態がテキストに取り込まれるのです。

恐らくこのような事態について、年齢に応じた対応がなされることで、文学教育は言葉の強度に留意することになってまいります。繰り返しになりますが、基盤となる言語能力の育成と、〈無限の解釈過程〉の誘発という、国語教育に課せられた課題は、ある一定レベルまでは相関性を持つものと思われま

す。ただし、高いレベルになるとパラドックスを生むように見えるかも知れません。しかし、たとえば英語でいえば、シェイクスピアやジョイスを読むこともSVOCの文法の基盤と矛盾するものではないはず。物理でいえば、相対性理論や量子力学に到達するにも時間・距離・速度の法則を学んでこそこの話です。私はこのようなパラドックスも見かけ上のことに過ぎず、本当は連続的なものであって、なおかつ、そこに万一パラドックスが生まれるのであれば、それはこの上もなくスリリングな事態であると思います。

考えてみると、子どもたちというのは、私が憧れてやまない、特権的な瞬間の塊です。私にはもう、村上さんの「午後の最後の芝生」や、小川さんの『琥珀のまたたき』を、何も知らない状態で初めて読むことはできません。こんな残念なことはないですよ。もう一度初めて読みたい。皆さんそうは思いませんか。しかし、子どもたちは、すべての作品を初めて読むのです。子どもたちは、特に苦労しなくとも、未完成的なものの強度に充ち満ちているわけですね。また子どもたちは、あの〈始まりの瞬間〉を毎日生きているわけです。作家たちや、私たちが苦心して復元しようとしてもなかなかできない、あの特権的な瞬間の塊、それが小中高生だと思えます。

もちろん、彼らはそう思っていないでしょう。彼らは単に生きているだけです。そのような〈始まりの瞬間〉、特権的な瞬間は、常に事後的にしか発見されないものなのです。それを何とか私は復元しようとしているのですが、それは至難の業です。おそらく、現代の文学教育における言葉の強度は、私たち自身が子どもたちの世界に〈トランジット〉していく。私たちが大人でありながら子どもたちの世界に乗り換えしていく、そのような日常の中に見出されるのではないかと、こういう風に思います。済みません、先生方にこんなお話をして、以上で私の話を終わりにさせていただきます。

[付記] 本稿は、2017年8月26日、河合塾広島校において開催された学思会・教師の学校主催「論理力育成セミナーと中村三春先生講演会」における講演の録音を、筆者自身が文字起こししたものです。当日お世話になった難波博孝氏および関係の皆様、御礼を申し上げます。

1) 中村三春『フィクションの機構』（一九九四・五、ひつじ書房）所収。

- 2) 同。
- 3) 前掲『フィクションの機構』および『フィクションの機構2』（二〇一五・三、ひつじ書房）参照。
- 4) ジョン・R・サール「フィクションの論理的身分」（『表現と意味—言語行為論的研究』、一九七九、山田友幸監訳、二〇〇六・九、誠信書房）、pp.101-102。
- 5) 中村三春「係争中の主体——論述のためのミニマ・モラリア——」（『係争中の主体 漱石・太宰・賢治』、二〇〇六・二、翰林書房）、p.25。
- 6) 関井光男「『晩年』」（『国文学解釈と鑑賞』一九九六・六）。
- 7) A・G・バウムガルテン『美学』（一七五〇、松尾大訳、一九八七・一二、玉川大学出版局）。
- 8) テオドール・W・アドルノ（『美の理論』、一九七〇、大久保健治訳、一九八五・一、河出書房新社）、p.262。
- 9) ウンベルト・エーコ『記号論』I（1976、池上嘉彦訳、1980.4、岩波現代選書）、p.86。
- 10) ウンベルト・エーコ『記号論と言語哲学』（一九八四、谷口勇訳、一九九六・一、国文社）、p.233。
- 11) 村上春樹「まえがき」（『村上春樹 翻訳（ほとんど）全仕事』、二〇一七・三、中央公論新社）、pp.8-9。
- 12) 第二部の論旨の詳細については、中村三春「虚構論と語り論——小川洋子『ハキリアリ』『トランジット』など——」、『日本文学』二〇一七・四）参照。
- 13) 野矢茂樹『語りえぬものを語る』（二〇一一・七、講談社）、pp.345-350。
- 14) ウェイン・C・ブース『フィクションの修辞学』（米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳、一九九一・二、水声社）。
- 15) 笠井潔『探偵小説と叙述トリック——ミネルヴァの梟は黄昏に飛びたつか？』（二〇一一・四、東京創元社）。
- 16) 小川洋子『人質の朗読会』（二〇一一・二、中央公論新社、二〇一四・二、中公文庫）。
- 17) 小川洋子「トランジット」（『刺繍する少女』、一九九六・三、角川書店、一九九九・八、角川文庫）。
- 18) 詳細は中村三春「小川洋子と『アンネの日記』—『薬指の標本』『ホテル・アイリス』『猫を抱いて象と泳ぐ』など—」（『北海道大学大学院文芸研究科紀要』149、二〇一六・七、Webにあり）参照。
- 19) 小川洋子『アンネ・フランクの記憶』（一九九五・八、角川書店、一九九八・一一、角川文庫）、p.9。
- 20) 小川洋子「バックストローク」「リンデンバウム通りの双子」（『まぶた』、二〇〇一・三、新潮社、二〇〇四・一一、新潮文庫）。
- 21) 小川洋子「美少女コンテスト」（『刺繍する少女』、前掲）。
- 22) 小川洋子『琥珀のまたたき』（二〇一五・九、講談社）。
- 23) 坂口周『意志薄弱の文学史——日本現代文学の起源』（二〇一六・一〇、慶應義塾大学出版会）、p.387注*30。
- 24) 小川洋子『アンネ・フランクの記憶』（前掲）、pp.122-123、p.154、p.156。
- 25) 天澤退二郎「詩人《宮澤賢治》の成立——『鹿踊りのはじまり』から『なめとこ山の熊』へ——」（『展望』一九六八・一、『《宮澤賢治》論』、一九七六・一一、筑摩書房）、pp.11-12。
- 26) 同、p.32。
- 27) 宮澤賢治「なめとこ山の熊」（『新校本宮澤賢治全集』10本文篇、一九九五・九、筑摩書房）。
- 28) 菅谷規矩雄『詩的リズム——音数律に関するノート』（一九七五・六、大和書房）、pp.207-208。
- 29) 村上春樹「鏡」（『トレフル』一九八三・二、『カンガルー日和』、一九八三・九、平凡社、『村上春樹全作品1979~1989』5、一九九一・一、講談社）。
- 30) 原善「村上春樹『鏡』が映しだすもの」（『上武大学経営情報学部紀要』23、二〇〇〇・九）。
- 31) 村上春樹「七番目の男」（『文藝春秋』一九九六・二、『レキシントンの幽霊』、一九九六・一一、文藝春秋、『村上春樹全作品1990~2000』3、二〇〇三・三、講談社）。
- 32) 詳細は中村三春「物語 第二次テキスト 翻訳——村上春樹の英訳短編小説——」（前掲『フィクションの機構2』、pp.71-75）参照。
- 33) 村上春樹「『海辺のカフカ』を中心に」（聴き手・湯川豊、小山鉄郎、原題「村上春樹ロング・インタビュー 『海辺のカフカ』を語る」、『文學界』二〇〇三・四、『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュー集1997-2009』、二〇一〇・九、文藝春秋）、pp.107-108。
- 34) 小川洋子『100分 de 名著 「アンネの日記」』（二〇一四・八、NHK出版）、pp.104-105。